

Barbara Sosieñ

Université Jagellonne
de Cracovie

L'ÉPREUVE LABYRINTHIQUE ET L'ENFER : GÉRARD DE NERVAL

Au prime abord, les deux *topoi* : le labyrinthe et l'enfer, relèvent des champs notionnels suffisamment éloignés pour qu'on évite toute confusion facile. En effet, les croyances religieuses, les symboles liés aux mythes, la mémoire collective, bref, l'imaginaire en général s'en gardent bien, les interférences trompeuses paraissent extrêmement rares, sinon inexistantes. Pourtant, quand bien même toute confusion facile semblait illégitime, les textes de Gérard de Nerval permettent de dévoiler une affinité aussi subtile que profonde entre les deux entités, deux importants mythèmes constitutifs de l'imaginaire spatial de Nerval.

Puissent deux citations servir d'ouverture à nos commentaires. La première est tirée d'une sorte d'avant-propos, soit de la dédicace à Alexandre Dumas qui ouvre le recueil des *Filles du feu* (1853). Outre l'expression *descente aux enfers*, on y retrouve d'autres notions-clés dignes de notre attention, puisqu'elles témoignent de l'émergence latente du mythe crétois, voire celui du labyrinthe, dans l'œuvre de Nerval :

dans la nuit de ma destinée [...] un rayon divin a lui dans mon enfer, j'ai saisi le fil d'Ariane, et dès lors toutes mes visions sont devenues célestes. Quelque jour j'écirai l'histoire de cette « descente aux enfers ». (458)¹

Le nom d'Ariane irradie dans le texte, tel le fil, imaginé reluisant dans les ténèbres, celui que l'une des deux filles de Minos et de Pasiphaé, Ariane, a donné à Thésée pour qu'il puisse sortir vainqueur de l'épreuve du labyrinthe, vaincre les ténèbres et revenir à la clarté du jour ; il en sera question plus loin. Mais Nerval a-t-il tenu sa promesse ? Certainement oui, et le « quelque jour » en question arrive assez rapidement, puisque Nerval clôt son récit d'*Aurélia*, soit son dernier texte (1854/55), comme suit :

je me sens heureux des convictions que j'ai acquises et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers. (750)

Le texte d'*Aurélia* propose de nombreux aspects de la chute-descente aux enfers, une descente à la fois orphéenne, théséenne, caïniste et faustienne... Les descentes

¹ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu*, dans : Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983–1993, t. III. Toutes les citations renvoient à cette édition ; les chiffres entre parenthèses indiquent la page.

deviennent soit passages, soit séjours ; elles sont perçues par le personnage nervalien et rapportées par le narrateur en tant qu'épreuves initiatiques. Telles quelles, les épreuves souterraines convergent vers l'idée de l'épuration et de la renaissance, voire résurrection de l'être spirituel, dégagé, de la sorte, des liens terrestres, condition nécessaire de toute transfiguration. Qui plus est, dans l'œuvre de Nerval, cette dernière est suivie d'une rédemption et accompagnée d'une assomption, ou ascension postulées. Ainsi, le texte d'*Aurélia*, certes onirique, fruit de la combinaison de lectures, souvenirs, rêves, hallucinations et fantasmes jugés pathologiques, invite à un décryptage initiatique. La descente solitaire dans les ténèbres, l'errance parmi *les longs corridors*, la montée et la descente, la peur de se perdre, le face-à-face avec la mort, la *nekuia* inévitable², le danger physique et moral enfin vaincu, aboutissant au retour à la lumière et à une élévation : – le texte d'*Aurélia* offre tous ces éléments. Le héros-narrateur les décline, on le sait, avec une rigueur narrative qui remet en cause, sinon exclut, l'idée d'une écriture délirante. Nerval semble dominer son rêve au lieu de le subir – en tout cas en tant qu'écrivain³.

Et l'image du labyrinthe ? De l'édifice enfoncé dans les entrailles de la terre, du dédale noir qu'on traverse, dans le vertige, à tâtons, en s'égarant, à la fois guidé et trompé par une lumière que l'on croit retrouver à la sortie ? Habité par quelque monstre thériomorphe, hostile puisque représentant les forces, sinon les pulsions qui abhorrent la clarté diurne ?⁴ Quelque Minotaure, demi-frère d'Ariane et de Phèdre, fruit, victime et agent du mal ? Nerval propose l'image de ce mythe déjà dans les *Nuits d'Octobre* (1852), une nouvelle peu lue, sorte de quasi-reportage fictif. Ce texte nous intéresse surtout dans la mesure où il occupe une position médiane entre celui de *Sylvie*, dont l'action principale est placée dans un Valois, rêvé non sans peine et angoisse visibles, mais essentiellement diurne et ascensionnel quoique menacé du catamorphe en puissance, et celui d'*Aurélia*, lieu d'aventure nocturne et catamorphe par excellence⁵.

Au demeurant, l'errance nocturne du héros-narrateur des *Nuits d'Octobre* résulte d'une circonstance rapportée comme banale et quasiment anecdotique : il s'agit d'un

² Voir, sur ce dernier point, Pierre Brunel, *Baudelaire et « le puits des magies »*, Paris, Corti, 2003, coll. Les essais, Premier essai : *Nekuia*.

³ La délicate question de la folie dans l'œuvre de Nerval a une riche bibliographie. Voir, entre autres : Shoshana Felman, « De Foucault à Nerval : *Aurélia* ou le livre infaisable », dans : Sh. Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978 ; Michel Jeanneret, *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, 1978 ; Jacques Derrida, *L'écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 68. Voir aussi *Cahiers Gérard de Nerval*, Mulhouse 1991, n° « Raison et Déraillement chez Nerval ».

⁴ Dans son étude mythocritique et mythanalytique, André Siganos propose une réflexion essentielle sur l'aspect thériomorphe du mythe du labyrinthe, cf. A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993. Voir aussi : Michèle Dancourt, *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS Editions, 2002.

⁵ Sur le labyrinthe dans l'œuvre de Nerval, voir surtout : Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, où l'auteur dit : « l'un des lieux nervaliens les plus obsessionnels, les plus maléfiques, n'est-ce pas justement le labyrinthe ? » (p. 167). Sur l'aspect ascensionnel et catamorphe, voir mon étude : Barbara Sosieñ, *L'Homme romantique et l'espace : sous le signe d'Icare (Gautier et Nerval)*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2004.

train manqué et de longues heures d'attente nocturne dans des rues de Paris. Un va-et-vient s'en suit qui tient à la fois de la promenade, de la déambulation et de l'errance. L'itinéraire adopté par le promeneur *anuité* (l'expression est de Nerval) mène de la périphérie nord de Paris vers les Halles, soit le centre de la ville. Le discours obéit à l'incohérence des déplacements, et les épisodes, discontinus à souhaits, et les vingt-six chapitres s'enchaînent suivant le rythme d'une déambulation circulaire. Le cercle tournant vers le centre se dessine en spirale ; dans un mouvement à la fois centrifuge et centripète : l'homme gravite autour des halles, traçant une courbe irrégulière, ou plutôt des cercles, grands et petits⁶. Tout d'abord et du point de vue d'une topographie « réaliste », ses déplacements s'effectuent horizontalement, soit à la surface de la matière urbaine, et nullement en profondeur. Pourtant, on imagine difficilement un parisien attardé mais « ordinaire », ou un touriste, qui visiterait la capitale en effectuant des mouvements de toupie... Car cette déambulation devient vite vertigineuse, avant de dégénérer en enfoncement, comme si le mystère de Paris était à chercher « en dessous » de sa face diurne, donc rassurante, au moins en apparence. Le noctambule le déclare nettement :

Et maintenant, plongeons-nous plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien. (321)

Mais il n'y est question ni d'égouts, ni de catacombes, Nerval ni n'imité ni ne préfigure Eugène Sue, auteur des *Mystères de Paris* (1851) ou Victor Hugo, auteur des *Misérables* (1862) où le sort des protagonistes se joue, *mutatis mutandis*, dans les méandres d'un sous-Paris redoutable. Toutefois, sous les apparences d'une réalité que le texte des *Nuits d'Octobre* ironise dès le début, percent et cherchent à s'exprimer l'incertitude, l'inquiétude, l'insatisfaction et la terreur. A ce propos, Claude Pichois parle de « l'attrance du gouffre », du « dérapage », des « déviations » et de « la peur [qui] est partout ».⁷ Le gouffre attire et engendre la crainte prête à se transformer en une peur panique, celle de tomber et de se laisser entraîner vers le bas ténébreux, menaçant et habité par des puissances hostiles ou pénalisantes. Les événements et les êtres représentés glissent vers des zones de plus en plus obscures, relevant de l'imaginaire à coloration catamorphe. D'évidence, les substantifs *cercles* et *enfer*, surtout lorsqu'ils sont dynamisés par les verbes *plonger* et *descendre*, renvoient directement à l'imaginaire de Dante ; tout particulièrement, ils replacent le quasi-reportage nervalien dans le registre labyrinthique⁸. Ce sont les Halles qui répondent, ici, de cet imaginaire : à la fois purgatoire, enfer, labyrinthe et entrailles de la ville, lieu qui regorge des denrées comestibles et semble offrir, en puissance, un refuge. Inscrites

⁶ Voir Raymond Jean, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire. Eluard*, Paris, Seuil, 1974. Dans son étude sur le voyage nervalien, Ross Chambers parle d'« Un Paris nocturne, où s'accomplit une descente aux enfers urbains des plus caractéristiques [qui] s'oppose à un Valois diurne, lieu labyrinthique de retards et d'arrestations », dans : Ross Chambers, *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, Paris, José Corti, 1969, p. 315.

⁷ Claude Pichois, « Notice », in : G. de Nerval, *Oeuvres...*, op. cit., p. 1092.

⁸ Gabrielle Malandain, dans *Dante et Diderot dans « Les Nuits d'Octobre »*, dans : *L'Imaginaire nervalien. L'espace de l'Italie*, Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, parle du « double et prestigieux parrainage de ces deux écrivains [...] Au voyage dans le centre de Paris se substitue [...] le Voyage mystique du visionnaire » (pp. 94-95).

dans le Régime nocturne de l'image, au sens durandien de l'expression⁹, construites en rond, les Halles peuvent sembler isomorphes du repos et constituer un abri que leur rotondité aurait garanti. Mais, dans les *Nuits d'Octobre*, les Halles et le centre de Paris en général, se présentent sous forme de *cercles inextricables*, et sont perçues en termes de négativité ! La symbolique de la circularité idéale s'efface pour céder la place aux connotations infernales, les cercles étant consubstantiels autant au labyrinthe qu'à l'image de l'Enfer de Dante. Aussi le narrateur hésite-t-il entre les mots *purgatoire*, endroit incertain et intermédiaire, et *enfer*, lieu de damnation définitive mais aussi d'initiation, et s'en sert en alternance :

Et maintenant, plongeons-nous plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien [...]. (321) ;

Ceci n'est pas là l'enfer ; c'est tout au plus le purgatoire [...]. (328) ;

Je m'élance de cet enfer au moment d'une arrestation [...]. (335) ;

Voilà, voilà celui qui vient de l'enfer. (336)

Parmi les bizarres personnages-habitants de cette *ville aux sombres citoyens, au peuple immense*, dont parle Virgile dans le chant VIII de la *Divine Comédie*, il y a une jeune chanteuse, préfiguration de tant de jeunes filles qui chantent, ont jadis chanté, ou ne chantent plus dans l'œuvre de Nerval. Selon Bruno Tritsmans, le contexte que Nerval réserve dans les *Nuits d'Octobre* à la figure de l'inquiétante chanteuse, a « une valeur [...] eschatologique et annonce la fin du monde » :

Tu chantes au bord de l'abîme [...] Tu ressembles au séraphin doré de Dante, qui répand un dernier éclat de poésie sur les cercles ténébreux¹⁰ – dont la spirale immense se rétrécit toujours, pour aboutir à ce puits sombre où Lucifer est enchaîné [...], [tu] passes autour de nous, spectres [...] ! Les tourbillons que vous formez s'effacent peu à peu dans la brume... La Pia, la Francesca passent peut-être à nos côtés [...]. (326)

Les allusions aux figures de la *Divine Comédie* sont nombreuses, souvent peu exactes, puisque Nerval, ici comme quasiment partout ailleurs, modifie à sa guise les composantes de l'original. Les fragments cités valent surtout par l'enchaînement des images isomorphes de la chute ou descente dans les ténèbres ; *abîme, cercles ténébreux, spirale immense [...] qui se rétrécit toujours, puits sombre, tourbillons, brume...* Le promeneur-narrateur, celui qui croit côtoyer, tout près des Halles, Francesca da Rimini ou Pia dei Tolomei, ne récuse pas l'éventualité de se trouver déjà en enfer, puisqu'il se trouve, peut-être, déjà enfoui dans un monde sous-terrestre, ou bien est-il mort, lui aussi ?

Il n'en est rien : à l'aube, le promeneur nocturne s'arrache de l'infernal labyrinthe urbain, en l'occurrence représenté par le sombre estaminet, ou cabaret d'un certain Paul Niquet, aux murs hauts et nus, mais vitrés : *Le soleil commence à percer le vitrage supérieur de la salle, la porte s'éclaire. Je m'élance de cet enfer [...] je respire avec bonheur le parfum de fleurs (335)*. Enfin, le noctambule, redevenu simple voyageur espérant réaliser le but de son voyage, part pour Meaux, ville voisine des villages du Valois que le texte de Sylvie décline abondamment : Senlis, Loisy,

⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, surtout pp. 217–433.

¹⁰ Nous n'avons pas réussi à identifier le *séraphin* de Dante.

Chantilly, Compiègne, Othys, Chaalis... C'est à Meaux qu'il fait un rêve, digne d'être incorporé *in extenso* dans le récit d'*Aurélia* :

Des corridors, – des corridors sans fin ! des escaliers, – des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dont le bas trempe toujours dans une eau noire agitée par des roues, sous d'immenses arches de pont... à travers des charpentes inextricables ! Monter, descendre, ou parcourir les corridors, – et cela pendant plusieurs éternités... Serait-ce la peine à laquelle je serais condamné pour mes fautes ? J'aimerais mieux vivre !!! Au contraire, – voilà qu'on me brise la tête à grands coups de marteau ; qu'est-ce que cela veut dire ? (337–338)

Puisque le texte ne précise pas si ces éléments architecturaux circulent en dessinant des lignes verticales, ou bien serpentent en spirales horizontales, ou encore en traçant des volutes, c'est au lecteur de suppléer les lacunes de la description. Mais il est certain que ces escaliers et corridors alternent dans un rythme saccadé, irrégulier et obligeant le rêveur tantôt de marcher tout droit, tantôt d'effectuer des courbes, remonter, redescendre, revenir sur ses pas : le labyrinthe oblige. Par contre, on est compensé par des indications concernant le comportement de l'homme condamné à répéter les gestes et mouvements sans but et sans fin, justement ceux de monter, descendre, remonter, parcourir... Le rapport entre ce fragment et les célèbres gravures de Piranèse, quoique non direct, semble évident, et on y remarque aisément l'effet de la « déformation par extension de l'espace normal », de « l'altération de l'espace » ou de « la dilatation monstrueuse de la durée », dont parle G. Poulet¹¹. En outre, l'expérience est relatée en termes de damnation posthume, ou de châtiment qui frappe d'effroi mais dont on ignore les causes : *serait-ce la peine...* ? En interrogeant le contenu onirique des images labyrinthiques, Bachelard pose la question : « Comment alors rendre compte de cet état de frayeur où nous plonge le séjour dans un pays rocheux [...] aux longs et étroits couloirs souterrains » ?¹² Le caractère initiatique d'une telle expérience semble nié, parce que la terreur paralyse toute volonté de continuer l'épreuve. Or, en ce qui est du protagoniste des *Nuits d'Octobre*, il ni ne se pense ni ne se rêve en Orphée, celui qui, soit vainqueur soit vaincu, émerge toujours des ténèbres à la clarté, illuminé car transformé par l'épreuve de l'abîme, ou du labyrinthe. Tel sera le cas du protagoniste d'*Aurélia* ; à cet égard, il semble légitime d'estimer que le texte des *Nuits d'Octobre* peut être considéré en tant qu'étape importante qui mène vers *Aurélia*, en passant par *Sylvie*¹³.

Les escaliers que le supplicé onirique est obligé de descendre perpétuellement trempent dans une eau noire, violente et mortuaire, artificiellement agitée et brutalement mise en mouvement ou secouée par une installation technique : des roues monstrueuses, absurdes, souterraines. Elles forment, ici, une sorte de *perpetuum mobile* soutenu par une inextricable construction, vertigineusement située *sous d'immenses arches du pont* (337), tout comme inextricables sont les conduites d'un labyrinthe. Méandriques, plongés dans les ténèbres claustantes, ces passages et escaliers souterrains nient toute idée d'ascension et accentuent l'angoisse catamorphe de

¹¹ Georges Poulet, *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1986, pp. 142–143. Voir aussi : Lucius Keller, *Piranèse et les romantiques français*, Paris, Corti, 1966.

¹² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1964, p. 225.

¹³ Sur la position « médiane » des *Nuits...*, voir mon étude : *L'Homme romantique...*, op. cit., surtout pp. 169–170, 191, et notes.

l'homme. Selon G. Durand, « la chute, l'effroi labyrinthique et l'eau noire forment le triple témoignage de l'attitude angoissée de l'homme devant la mort et devant le temps »¹⁴. Et c'est bien le sentiment d'effroi qui donne naissance au second rêve cauchemardesque des *Nuits d'Octobre*.

Il s'avère que les souterrains labyrinthiques et infernaux orchestrés dans la partie onirique des *Nuits d'Octobre*, sont habités par de petits gnomes. On le sait déjà : les enfers, pas plus que le labyrinthe, ne sauraient être imaginés qu'habités par les forces du mal, imaginées immenses ou petites, mais toujours terrifiantes. Effectivement, dans les *Nuits d'Octobre*, le fantasme maléfique subit une mise en miniature, une *gullivérisation*, selon la terminologie de G. Durand, soit une minimisation de l'extrême danger auquel le rêveur se voit exposé : celui de la trépanation du cerveau, sinon décérébration, annoncée dans le rêve précédent. Le chapitre en question s'intitule *Chœur des gnomes* ; le récit du rêve cauchemardesque est mis dans la bouche multiple de petits gnomes qui relatent, en chantant, selon leur habitude, les étapes de leur nocturne activité chirurgicale. Petits habitants de l'intérieur de la terre, habiles mais instables serviteurs de l'homme, ils se font entendre chanter par le rêveur torturé, pendant qu'ils dissèquent méthodiquement son crâne. Voici le fragment du chant :

Profitions de son sommeil [...] travaillons, frères, – jusqu'au point du jour, jusqu'au chant du coq [...]. Travaillons, frères, travaillons pendant qu'il dort. Commençons par lui dévisser la tête, – puis, à petits coups de marteaux, oui, de marteaux, – [...] nous descellerons les parois de ce crâne philosophique – et biscornu ! [...]. Travaillons, frères, travaillons, la boîte osseuse se nettoie. – Le compartiment de la mémoire embrasse déjà une certaine série de faits [...]. Le coq chante, – l'heure sonne... Il en est quitte pour un mal de tête [...]. (338–339)

Le rêveur, tel un « patient » anesthésié, privé de toute possibilité de réagir, subit le cauchemar sans pouvoir chercher à l'interpréter ; de son côté, le narrateur ne cherche non plus à en analyser le contenu traumatisant. Le sens de la scène demeure énigmatique et ne s'accompagne d'aucun commentaire, le pouvoir maléfique du songe s'épuise à l'aube, au chant du coq, comme s'il s'agissait de quelque sorcellerie, diablerie ou superstition grotesques. Visiblement, le temps où *la nuit du tombeau* nervalienne, figure du romantisme catamorphe par excellence, serait invitée pour apporter la lumière de l'épiphanie consolatrice n'est pas encore arrivé¹⁵.

Il y a presque un demi-siècle, Jean Richer, en posant les jalons de la nouvelle critique nervalienne, a replacé les *Nuits d'Octobre* à l'entrée du diptyque que forment *Sylvie* et *Aurélia*, ce que l'actuelle critique confirme. « *Les Nuits d'Octobre*, lit-on, sont comme le vestibule de la descente aux enfers ; [...] véritable introduction humoristique à la descente aux enfers d'*Aurélia* [...] comme le prélude au récit des *descentes aux enfers* qui seront relatés dans *Aurélia* »¹⁶. Mais également et tout d'abord dans *Sylvie*, où l'innocence postulée du va-et-vient du personnage recoupe les errances d'un *moi* labyrinthique menacé de chute dans les méandres, ou enfers, de la mémoire du temps et de l'espace. Dans les *Nuits d'Octobre*, le Valois, pays des souvenirs d'enfance auquel

¹⁴ G. Durand, *Les Structures...*, op. cit., pp. 132–133.

¹⁵ Nous pensons au célèbre et hermétique sonnet *El Desdichado*, où l'invocation à l'étoile morte et l'évocation de *la nuit* se co-définissent : *Ma seule étoile est morte [...] / [...] Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé [...]* ; G. de Nerval, *Oeuvres...*, op. cit., p. 645.

¹⁶ Jean Richer, *Nerval. Expérience et création*, Paris, Hachette, 1963, pp. 401–404.

le voyageur arrive enfin, mais avec un retard dérisoire et qui déjoue tous ses projets, ce Valois de rêve se remplit de signes du manque, de la clôture, ou de la mort. De même que dans *Sylvie*, sinon dans l'écriture nervalienne en général.

Mais cela ne saurait plus être notre propos.